

autoridades a que el país viera en directo la masa encefálica del delincuente saltando por los aires¹¹.

Las tensiones y tendencias hasta aquí destacadas se cruzan e implosionan en dos títulos que, como afirmará Jorge Ruffinelli, «ponen al género de cabeza»¹², y que han convertido en las películas más discutidas y analizadas en los últimos tiempos en el terreno de la no ficción latinoamericana: *Rocha que voa* (Eryk Rocha, Brasil, 2002)¹³ y *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003). En el primero, el hijo de Glauber Rocha recupera a su padre como ausencia para evocar desde la contemporaneidad audiovisual más radical una época, la de la generación de aquellos cineastas que soñaban con convertir el cine en un instrumento para transformar, descolonizar y unir políticamente a América Latina. Precisamente desde la conciencia de la contemporaneidad, utiliza unas premisas formales diferentes a aquellas que el propio Glauber, García Espinosa, Fernando Birri o Tomás Gutiérrez Alea –convocados en el filme, entre otros viejos amigos, a recordar a Rocha– practicaron. Planos de detalle extremos y distorsiones de los rostros de las entrevistas, desenfokes, incesantes movimientos de cámara, *collage* y montaje de imágenes de texturas heterogéneas sin ánimo alguno de ilustración, y la voz del padre fijada en el tiempo por un registro de audio realizado en Cuba en 1971 son los nuevos instrumentos de este ensayo fílmico que establece un diálogo intergeneracional crítico y que plantea la necesidad de repensar en presente el cine poético-político. Porque, como afirma el propio Eryk, «cada uno responde y reacciona a su época. Los caminos no se repiten, cada momento tiene sus particularidades y desafíos. Vivimos en un tiempo de hipótesis, de caminos, y no de tesis»¹⁴.

Estas últimas palabras de Eryk Rocha podrían considerarse también el punto de partida de la propuesta de Albertina Carri en *Los rubios*, filme con el que la cineasta conjura la memoria de la desaparición de sus padres a manos de la represión de la dictadura y circunnavega con todos los recursos imaginables –Albertina y su doble, la actriz Analía

¹¹ *El secuestrador era uno de los niños de la Calendaria supervivientes a una matanza policial nocturna a tiro limpio que pretendía «limpiar» las calles de forma rápida e invisible.*

¹² Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)», *art.cit.*

¹³ Además del texto de Ruffinelli citado, véanse José Carlos Avellar, «Amanhã começou ontem», *Cinémas d'Amérique latine*, n°11, 2003, pp.95-112 y Luiz Fernando Carvalho, «Rocha que voa» Paulo Paranagua (ed.), *Cine documental en América Latina*, *op.cit.*, pp. 443-446.

¹⁴ Citado por Avellar, *art.cit.*, p.101.

Couceyro como proyección autoficcional¹⁵, la entrevista y la pesquisa, la animación con muñecos de *playmobil*, la deconstrucción y mostración autorreflexiva del proceso de producción y los mecanismos de construcción del propio filme, etc.— por los rastros de su propia identidad marcada por ese hecho, incluido el refugio familiar que en el cine ha encontrado (reflejado en esa ya célebre última secuencia del documental en la que Albertina junto al resto de su equipo, todos tocados con pelucas rubias —«los rubios» era el apodo con el que su familia era conocida en el barrio, aunque no fuera de hecho el color de su pelo— se alejan de nosotros, los espectadores). El filme encarna, por una parte, el desafío a la capacidad de las formas tradicionales del documental de testimonio para representar la fractura personal e identitaria y la forzosa desmemoria (Albertina tenía cuatro años cuando se llevaron a sus padres, y el «yo no me acuerdo de nada» devine *Leitmotiv* del filme y motor de la búsqueda formal) o la memoria de quienes no quieren recordar ante la cámara. Porque su propuesta no busca la reconstrucción histórica ni la denuncia de los responsables sino su propia autorrepresentación como víctima¹⁶. Por otra, es una apuesta tentativa, diríamos desde la hipótesis y no desde la tesis, por la representación y recreación de esa fractura y las ausencias que la provocan mostrando los hilos y las contradicciones. Incomprendida en ocasiones, tachada de frívola o políticamente irresponsable otras, pero también saludada efusivamente por la crítica nacional e internacional¹⁷, la película de Albertina Carri representa un punto de inflexión inexorable para el documental latinoamericano contemporáneo.

Sería erróneo pensar, por lo hasta aquí leído, que el documental latinoamericano de los últimos años ha perdido su pulso sociopolítico clásico o que se han truncado las trayectorias de los grandes documentalistas de la región. Nada más lejos de la realidad. El documental social sigue practicando en registros que denominaríamos clásicos toda su

¹⁵ Un análisis del filme en términos de los dispositivos autoficcionales puede verse en Laia Quílez Esteve, «Yo soy otra: testimonio y ficción en los rubios de Albertina Carri», *Actas de XI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Savia nutricia. El lugar del realismo en el cine español (AEHC-Filmoteca de Andalucía, Córdoba, febrero 2006).

¹⁶ Albertina Carri afirma: «... no sólo jamás acepté participar en películas testimoniales sino que no me siento representada por ninguna. Siento que hablan de mí sin hablar de mí en absoluto». Citado por Guillermo Di Carli, «Desterrados, furtivos, presentes, visibles», *art.cit.*, p.80.

¹⁷ Puede verse un muestrario de estas reacciones en Jorge Ruffinelli, «Documental político en América Latina», *art.cit.*, pp. 335-337.

potencia. Movimientos como del denominado «cine piquetero» reinventan el lugar del registro documental en la acción política. Y figuras clásicas del documental latinoamericano siguen dando brillantes frutos. Además, si infinidad de títulos y nombres han quedado en el tintero, qué decir de la cinematografía brasileña cuya vitalidad en el ámbito documental hace casi imperdonable su testimonial presencia en estas páginas. Pero esperamos al menos estos apuntes hayan logrado ser un eco del apasionante camino que el documental latinoamericano ha iniciado en la última década.



Lourdes Portillo: *El Diablo nunca muere* (1994)



Barbet Schroeder: *La Virgen de los sicarios* (2002)